

Sweetser E. From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure / E. Sweetser. Cambridge University Press, 1990. 219 p.

Traugott E. From Subjectification to Intersubjectification / E. Traugott // Fourteenth International Conference on Historical Linguistics, Vancouver, Canada, 1999. P. 1–11.

Traugott E. Pragmatics and Language Change / E. Traugott // The Cambridge Handbook of Pragmatics. Cambridge University Press, 2012. P. 549–566.

М. В. Чичкина

## ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ОПИСАНИЯ В РОМАНЕ ГЮСТАВА ФЛОБЕРА «САЛАМБО»

### *Ekphrastic descriptions in Gustave Flaubert's novel "Salammbô"*

The article presents the analysis of Gustave Flaubert's novel *Salammbô* as regards the presence of ekphrastic descriptions in it. There are two types of ekphrasis in the work.

For the first one the basis was provided by famous paintings (for the most part those of 19th century French artists), which were familiar to the writer. These are the masterpieces by Jean-Léon Gérôme and Théodore Géricault.

As for the second type of ekphrastic descriptions, it is suggested that in the process of their creation the French author could have had recourse to the paintings of several Orientalist painters. Furthermore, Flaubert extrapolated some qualities of their painting to his own literary work, using bright colors, contrasts' collision and other characteristics of this art.

**Keywords:** *Flaubert, French literature, Salammbô, ekphrasis, orientalism.*

Исторический роман «Саламбо» (1862) был начат Флобером в 1857 году. Хронологически это произведение в творчестве писателя следует за романом «Госпожа Бовари». «Я собираюсь написать роман, действие которого будет происходить за три столетия до рождения Христова, ибо у меня есть потребность уйти из современного мира, в котором слишком много черпало мое перо, к тому же, воспроизводя этот мир, я так устаю, что мне на него смотреть тошно», — пишет Флобер м-ль Леруайе де Шантепи 18 марта 1857 года [Флобер, 1984, с. 388—389]. Б. Г. Реизов называет «Саламбо» «отдыхом от современности» для писателя [Реизов].

Работа над романом продвигалась трудно и потребовала от Флобера колоссальных усилий. Так, в своих письмах автор говорит о «Саламбо» как о «жестокой штуке», отмечает предварительную «археологическую подготовку» перед непосредственным созданием произведения [Флобер, с. 392]. Флобер хочет написать роман, занятный, простой для понимания, книгу легкую и непринужденную, но сама работа над произведением напоминает ему сборку «тяжелой машины» [Там же, с. 396], поскольку он должен «воскресить целую цивилизацию» [Там же, с. 408].

Таким образом, работая над романом, писатель ставил себе трудную цель — описать погибшую культуру. Для ее осуществления Флобер обращается в том числе к экфрасису.

Цель данной статьи заключается в выделении различных типов экфрасистических описаний, которые присутствуют в романе Флобера, а также в выяснении их характера и эстетических функций.

Известно, что французский автор изучал военное дело, религию, политику, топографию цивилизации, которую собирался воссоздать в своем новом тексте. Он пытался представить пейзаж, хотел вникнуть в психологию древнего человека. Именно по поводу последнего пункта Флобер беспокоился больше всего и в письмах выражал постоянную тревогу о психологической стороне своей истории, поскольку наибольшие затруднения для автора представляло проникновение в особенности чувствования, мыслительной деятельности людей, которые жили много веков назад.

Во время работы над «Саламбо» Флобер совершил путешествие в Тунис и Алжир, после чего авторский замысел подвергся значительным изменениям, в связи с чем многое было переделано.

По сути, как отмечает Н. Ф. Ржевская, роман Флобера является эстетической реконструкцией прошлого. «Он стремится описать не только материальный мир, но ощущения, характеры и чувства живших тогда людей, что, по его собственному признанию, было сделать гораздо сложнее», — пишет исследовательница [Ржевская, с. 260]. Она считает, что основная задача писателя в данном романе была главным образом эстетической: «...показать древний Восток средствами современного искусства» [Там же]. Литературовед имеет в виду именно литературное письмо, но можно предполагать,

что для осуществления своей реконструкции Флобер обращается также к другим видам искусства.

Характерной чертой флюберовского творчества является поликодовость текста. Так, писатель использует в своих произведениях элементы живописи и даже витражного искусства («Три повести»). Английская исследовательница Адриан Тук отмечает, что наиболее оригинальные эффекты флюберовского письма связаны с «неразрешимым» напряжением между картиной и текстом [Tookey]. Французский ученый М. Алкобия пишет о диалоге между литературой и живописью в произведениях французского писателя и о различных живописных влияниях на творчество Флюбера: «Диалог между произведениями Флюбера и живописью, состоящий в разного рода взаимном влиянии, объясняет тот интерес, который может представлять сближение пластических искусств и литературы для исследований всего его творчества» (перевод наш. — М. Ч.) [Alcobia, p. 58].

Применительно к «Саламбо» можно говорить о различных типах экфрастических описаний, отсылающих читателя к творчеству художников-ориенталистов. О том, что ряд картин мог быть источником флюберовского экфрасиса, можно говорить более уверенно, поскольку существуют свидетельства о том, что Флюбер был знаком с полотном; другие же картины могут являться источниками предположительно, поскольку нет значимых упоминаний о том, что писатель их знал, но при этом они были хорошо известны знатоку искусств флюберовской эпохи.

К экфрастическим описаниям первого типа можно отнести эпизод из первой главы романа. Здесь прослеживаются параллели между флюберовским текстом и картиной французского живописца Жан-Луи Жерома «Молитва в доме знатного арнаута» (1857). С большой степенью вероятности можно утверждать, что Флюбер мог видеть это полотно (ил. 1) в Салоне в Париже, так как известно, что писатель посещал Салон с 1843 по 1847 год, позже побывал в нем в 1857-м и 1863-м годах [Alcobia, p. 41–58].

Картина Жерома примечательна тем, что художник показал на ней типы различных представителей восточной культуры. Т. Готье о данной картине оставил следующий комментарий: «Каждое лицо представляет особый тип и правдивость портрета» [Idem, p. 47].

На картине Жерома в ряд стоят представители различных восточных цивилизаций. Они отличаются между собой по росту и строению тела, костюмам, головным уборам, цвету кожи.

Схожим образом Флобер в первой главе своего романа описывает варваров: «Тут были люди разных наций — лигуры, лузитанцы, балеары, негры и беглецы из Рима. Наряду с тяжелым дорийским говором раздавались кельтские голоса, грохотавшие, как боевые колесницы, ионийские окончания сталкивались с согласными пустыни, резкими, точно крики шакала. Грека можно было отличить по тонкому стану, египтянина — по высоким сутулым плечам, кантабра — по толстым икрам. На шлемах у карийцев горделиво покачивались перья; каппадокийские стрелки расписали свое тело большими цветами; несколько лидийцев с серьгами в ушах садились за трапезу в женских одеждах и туфлях. Иные, намазавшись для праздника кинноварью, похожи были на коралловые статуи» [Флобер, 1956, с. 6]. Писателю здесь важно показать различные типажи, каждого представителя особенной цивилизации автор обозначает неким ярким штрихом, элементом внешнего образа.

В романе Флобера можно выделить также эпизод, который имеет очевидные параллели с изображением на известном полотне эпохи романтизма, «Плот „Медузы“» (1819) Т. Жерико (ил. 2). Сюжет картины основан на происшествии, которое случилось в 1816 году у берегов Сенегала, когда на отмели, в 40 лье от африканского берега, произошло крушение фрегата «Медуза». Тогда был построен плот для эвакуации пассажиров, но из-за изменений погодных условий людям пришлось срочно перейти на плавательное средство и не удалось перенести на него достаточное количество провианта. Более 140 человек оказались в ловушке на перегруженном плоту, не имея доступа к еде и надежды на спасение. В брошюре доктора А. Савиньи «Обозрение влияния голода и жажды, испытанных после гибели фрегата “Медуза”» (1818) было подробно описано, что происходило с пассажирами до спасения плота.

Данная книжка имелась в библиотеке Флобера [Catalogue..., р. 13–14]. Известно, что голод и жажда привели людей к тому, что они гибли в борьбе за еду, начали поедать умерших, наиболее сильные выбрасывали за борт слабых. Случай с фрегатом «Медуза»

являлся для Флобера и его современников событием, которое демонстрировало, как в экстремальных ситуациях люди теряют свой цивилизованный облик и оказываются готовыми на многие неожиданные и жестокие поступки в борьбе за выживание.

Выскажем предположение, что Флобер при описании состояния наемников в Ущелье топора использовал также информацию о фрегате «Медуза». Автор описывает подробности поведения варваров в ситуации-ловушке. Флобер придерживается хронологического принципа и показывает, что происходило с наемниками в каждый день из пребывания в ущелье. Люди оказались в ситуации тесного пространства, мучимые жаждой и голодом. Постепенно каннибализм среди них становится распространенным явлением, сильные начинают убивать слабых: «Умиравшие, притворяясь сильными, пытались протягивать руки, подниматься, смеяться. Лишившиеся чувств просыпались от прикосновения зазубренного лезвия, которым отпиливали у них части тела. Потом убивали просто из жестокости, без надобности, для удовлетворения своей ярости» [Флобер, 1956, с. 207].

Источником для воссоздания эпизода в Ущелье топора могла служить и вышеупомянутая картина Т. Жерико «Плот „Медузы“». Данная картина была представлена в Салоне в 1819 году. Относительно этого произведения В. Турчин отмечает, что полотно представляет собой яркий образ, в котором на одной картине соединяются живые и мертвые, надежда и отчаяние. Также искусствовед отмечает отсутствие центрального героя и то, что основной замысел живописца раскрывается через поведение и эмоции каждого персонажа на плоту [Турчин, с. 113].

На картине Жерико видна группа пассажиров. Это обнаженные, изнуренные люди. Некоторые из них (на переднем плане) лежат обессиленные, плачут, другие, наиболее сильные (задний план) видят корабль, который спасет их и находятся в более динамичных позах, они могут сидеть и даже стоять. Для своей картины Жерико выбрал именно последний день катастрофы, момент до спасения участников крушения.

Изображая трагическое положение наемников в Ущелье топора, Флобер, как и Жерико, подчеркивает через позы людей степень

их отчаяния: «Варвары лежали обессиленные на земле. Между их рядами проходил иногда кто-нибудь из ветеранов; они выкрикивали проклятия карфагенянам, Гамилькару и даже Мато, хотя последний был совершенно неповинен в их несчастье; но им казалось, что страдания их были бы не так велики, если бы-кто-нибудь делил их с ними. Они стонали, а некоторые тихо плакали, как малые дети» [Флобер, 1956, с. 205–206]. И далее: «Наиболее выносливые держались вместе, сидели, расположившись кругом, среди равнины, между мертвыми; закутавшись в плащи, они безмолвно отдавались печали» [Там же, с. 208]. Последствия трагедии видны в мертвых обнаженных телах, остающихся лежать, как на картине Т. Жерико: «Все страшно отощали, кожа их покрывалась синеватыми пятнами. Вечером девятого дня умерло трое иберов. Их спутники в испуге убежали. С умерших сняли все одежды, и обнаженные белые тела остались лежать на песке под лучами солнца» [Там же, с. 206].

О других картинах, на которые мог опираться Флобер при воссоздании исчезнувшей цивилизации, можно говорить лишь предположительно. Кроме этого, можно высказать предположение о том, что автор в процессе археологической реконструкции ориентировался на самую живописную манеру восточного искусства, и поэтому реципиент, знакомый с ним, может при чтении «Саламбо» опираться на свой опыт восприятия этого художественного направления.

Характерной чертой восточной живописи является столкновение контрастов, художники часто используют игру со светом и тенью, противопоставление различных экзотических типов внешностей, и данная диалектика приводит к тому, что особенности каждого героя на картине обозначаются более ярко и индивидуально. Подобный эффект использует, например, Э. Делакруа в картине «Алжирские женщины в своих покоях» (1834). Данное полотно (ил. 3) примечательно тем, что живописец представляет на нем женщин разных рас. Как и многие художники-ориенталисты, Э. Делакруа создает эстетические эффекты, основанные на контрастах между белой кожей и темной, на картине данная особенность видна в изображении женщин. Одна из наложниц является чернокожей, лица женщин задумчивы. Характерной чертой картины является наличие

контрастных цветов, деталей, например, в изображении одежды, большое количество разнообразных оттенков.

Обратимся к роману Флобера: «Саламбо сходила по лестнице галлер. Все ее прислужницы следовали за нею, спускаясь со ступеньки на ступеньку. Головы негритянок казались черными пятнами среди золотых повязок, стягивавших лоб римлян. У некоторых были в волосах серебряные стрелы, изумрудные бабочки или длинные булавки, расположенные в виде солнца, среди всех этих желтых, белых и синих одежд сверкали кольца, пряжки, ожерелья, бахромы и браслеты; слышался шелест легких тканей; стучали сандалии, и глухо ударялись о дерево босые ноги» [Там же, с. 96]. Данное описание имеет сходства с картиной Э. Делакруа. Так, Флобер стремится прежде всего подчеркнуть контрасты, когда пишет о «головах негритянок». Помимо этого, автор поражает читателя большим количеством деталей, разнообразием цветов одежд и особенностей внешнего антуража.

Важный эпизод романа отсылает читателя уже к картине О. Верне (ил. 4) «Юдифь и Олоферн» (1829). Изначально сам эпизод перекликается с ветхозаветной легендой о Юдифи. Прежде всего прослеживаются параллели в образах Саламбо и Юдифи. Объединяющие их качества — благочестие, верность молитвам, желание помочь своему народу. Олоферн в ветхозаветной истории очарован Юдифью и хочет овладеть ею, как и предводитель наемников Мато, который влюблен в Саламбо.

В романе Флобер описывает, как Саламбо приезжает в лагерь врагов к Мато. Если целью Юдифи являлось убийство Олоферна и спасение своего народа, то устремления Саламбо связаны с возвращением священного покрывала заимф, которое должно принести карфагенянам надежду на победу в войне. Таким образом, в романе наблюдается параллель с мифологическим сюжетом.

Данная ветхозаветная легенда получила отражение в творчестве ряда художников-ориенталистов, но в случае с флоберовским текстом обнаруживается сходство с картиной Верне. Обратимся к тексту. Флобер описывает момент, когда героиня задумывается об убийстве врага: «Мато спал, как пьяный, вытянувшись на боку, и одна рука его спустилась с края ложа. Жемчужная перевязь слегка отодвину-

лась и обнажала его лоб, улыбка раздвинула зубы. Они сверкали, оттененные черной бородой, и полузакрытые глаза выражали тихую, почти оскорбительную радость. Саламбо глядела на него, не двигаясь, опустив голову и скрестив руки. Ей бросился в глаза кинжал, лежавший у изголовья на кипарисовой ветке; при виде сверкающего лезвия в ней вспыхнула жажда крови. Издали, из мрака доносились жалобные голоса, призывавшие ее к действию, подобно хору духов. Она подошла к столу и схватила кинжал за рукоятку. Шорох ее платья разбудил Мато; он полуоткрыл глаза, и губы его приблизились к ее руке; кинжал упал» [Флобер, 1956, с. 154].

На картине О. Верне виден мирно спящий на боку мужчина — варвар с черной бородой, у него видны белые зубы, рука свисает с ложа. Женщина (Юдифь), напротив, находится в напряженной позе и держит в руках искривленный меч. Таким образом, заметны параллели между описанием у Флобера и картиной Верне.

Создавая художественную реконструкцию событий прошлого, Флобер обращается к произведениям французских художников и использует в своем романе экфрастические описания, отсылающие читателя к значимым полотнам ориентальной тематики. Экфрастические «встройки» в романе Флобера несут в себе, помимо эстетической, и моделирующую функцию: они призваны помочь воспринимающему сознанию воссоздать в своем воображении события далекого прошлого. Флобер использует различные средства, к которым прибегают художники-ориенталисты: цветовые эффекты, контрасты, насыщенность пространства экзотическими предметами, экзотической атмосферой.

Представляя свои «картины», писатель в то же время через них пытается раскрыть психологическую составляющую истории и героев, и внешний антураж у него соединяется с анализом действий и эмоций людей.

---

*Турчин В. Теодор Жерико : монография / В. Турчин. М. : Изобр. искусство, 1982. 208 с.*

*Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде / Г. Флобер. Письма. Статьи : в 2 т. Т. 1. М. : Худ. лит-ра, 1984. 519 с.*

*Флобер Г. Саламбо / пер. с фр. Н. Минского // Г. Флобер. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. М. : Правда, 1956. С. 5–234.*



*Alcobia M.* Flaubert et les peintres orientalistes. Gisèle Séginger (éd.) / *M. Alcobia* // *Gustave Flaubert 7: Flaubert et la peinture*. P. 41–64.

Catalogue des manuscrits de Gustave Flaubert conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen. Rouen, 2015. 44 p.

*Tooke A.* Flaubert and the Pictorial Art: from Image to Text / *A. Tooke*. NY, Oxford University Press, 2000. 328 p.



Илл. 1. «Молитва в доме знатного арнаута», Жан-Леон Жером



Илл. 2. «Плот „Медузы“», Теодор Жерико



Илл. 3. «Алжирские женщины в своих покоях», Эжен Делакруа



Илл. 4. «Юдифь и Олоферн», Эмиль Жан-Орас Верне